

1895

1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinzeRevue de l'association française de recherche sur
l'histoire du cinéma**84 | 2018**
Varia

Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain***Simon Daniellou**

**Édition électronique**URL : <http://journals.openedition.org/1895/6215>
ISSN : 1960-6176**Éditeur**

Association française de recherche sur l'histoire du cinéma (AFRHC)

Édition impriméeDate de publication : 1 avril 2018
Pagination : 213-218
ISSN : 0769-0959**Référence électronique**Simon Daniellou, « Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain* », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze [En ligne], 84 | 2018, mis en ligne le 09 juillet 2018, consulté le 23 septembre 2019. URL : <http://journals.openedition.org/1895/6215>

Ce document a été généré automatiquement le 23 septembre 2019.

© AFRHC

Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*

Simon Daniellou

RÉFÉRENCE

Marguerite Chabrol, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Cinéma et audiovisuel », 2016, 396 p.

- 1 Dernière parution en date au sein de la collection « Cinéma et audiovisuel » de CNRS Éditions – dans sa collection consacrée aux approches historiques et socio-économiques du cinéma dont l'activité semble malheureusement très réduite depuis 2012 –, *De Broadway à Hollywood : stratégies d'importation du théâtre new-yorkais dans le cinéma classique américain* prouve une nouvelle fois la nécessité de réinvestir avec rigueur des champs de recherche que l'on pourrait croire rebattus. Fruit de travaux menés lors d'un séminaire de cinq ans à l'université Paris x Nanterre par Marguerite Chabrol, aujourd'hui professeure d'études cinématographiques à Paris VIII, cet ouvrage imposant, mais à la lecture toujours aisée, se propose d'explorer à nouveaux frais les relations entre le théâtre new-yorkais et le cinéma classique américain élégamment symbolisées par l'illustration de couverture. Tout sourire et les bras grand ouverts, la comédienne Rosalind Russell (orthographié par erreur « Russel » sur la quatrième de couverture), dans le rôle éponyme de la pièce de 1956 *Auntie Mame*, fait le pont entre ces deux pôles de l'industrie du spectacle qui se trouvent tout au long de l'ouvrage associés par métonymie à leurs célèbres localisations géographiques de part et d'autre des États-Unis. Partagé en trois parties de deux chapitres chacune, ponctuellement

illustré de photogrammes ou photographies en noir et blanc et agrémenté de plusieurs tableaux adroitement disposés dans le corps du texte, ce livre déploie avec une très grande lisibilité un programme présenté par le menu dans une introduction clairement structurée.

- 2 Bousculant les préconceptions, Chabrol y aborde d'entrée de jeu Broadway comme un « point aveugle des études sur le cinéma classique américain » (p. 11). Mais point de provocation ici, puisqu'il s'agit d'affirmer que cette étude des « stratégies d'importation » du corpus théâtral new-yorkais dans le cadre de l'industrie cinématographique ne va pas tant porter sur le contenu scriptural que sur les caractéristiques du spectacle vivant (mise en scène, décors, interprétation des acteurs, réceptions publique et médiatique, etc.). L'auteure souligne alors qu'à l'exception de quelques récents travaux en anglais (en particulier ceux de R. B. Palmer et W. R. Bray), il faut remonter au livre de A. N. Vardac (1949) sur les débuts du cinéma américain pour retrouver une telle évaluation du poids de la culture théâtrale nationale sur la production cinématographique locale. Aussi ambitionne-t-elle de renouveler certaines conceptions concernant Hollywood, non seulement parce qu'une large part des sources théâtrales qui l'inspirent est constituée de spectacles passés par Broadway, mais aussi parce que ce théâtre est à l'époque un lieu de transition pour nombre d'œuvres littéraires et de pièces étrangères. Surtout, ce « prêt-à-filmer » (p. 13) constamment sollicité par l'industrie hollywoodienne (scénario, décors, jeu d'acteurs, dispositifs visuels et sonores), depuis les débuts du parlant jusqu'au milieu des années 1960, l'est durant une période où s'élabore, évolue puis décline la phase la plus célèbre de l'autocensure du cinéma américain. Ainsi, ce mariage entre un théâtre doté d'une certaine liberté de ton et une production cinématographique qui ne sera protégée par le Premier amendement qu'à partir de 1952, promet-il son lot d'arrangements et de compromis, mais aussi de conflits et de ruptures dont la chercheuse se propose d'explorer les rouages, afin de « mettre au jour ce que Hollywood est allé chercher à Broadway, et voir pourquoi le théâtre est une source spectaculaire idéale pour les studios tout en posant des difficultés de transfert d'un espace de liberté à un espace contraint » (p. 14). Plus encore y repère-t-elle l'un des facteurs majeurs de transformation des « piliers du système classique (genres, stars, autocensure) tout en permettant leur bon fonctionnement. » (*id.*) En plus de constituer des matériaux idéaux pour le spectacle cinématographique, les pièces de Broadway ont en effet pu servir tantôt à provoquer, tantôt à contourner la censure, offrant dans tous les cas une légitimité (intellectuelle ou populaire) aux arguments promotionnels des films qui s'en inspiraient.
- 3 Découlent alors de ces constations les trois parties de l'ouvrage – peu ou prou assimilables aux trois axes économique, esthétique et idéologique – que Chabrol présente frontalement, perdant en suspense ce qu'elle gagne en clarté. La première revient ainsi sur l'organisation de la production cinématographique pour intégrer les sources théâtrales dont l'attractivité est expliquée par la prise en considération des différents publics dans une industrie soucieuse de respectabilité, mais aussi de popularité, et bien entendu de rentabilité. Sont ensuite explorées plus en détail les stratégies des studios en fonction de leurs identités, règles d'autocensure ou figures importantes de « passeurs », en plus des différences juridiques et économiques entre le théâtre et le cinéma auxquelles chacun fait face à sa manière. La deuxième partie aborde le théâtre de Broadway comme un modèle spectaculaire pour le cinéma,

proposant dans un premier temps d'étudier les transpositions des composantes scéniques (décors, éclairages, effets de mise en scène) selon les styles et les personnalités associées, puis traitant dans tout un chapitre de la performance actorale, sur un plan pratique (les techniques de jeu), mais aussi socio-économique (le *star system*). La troisième partie de l'ouvrage analyse enfin les « conséquences idéologiques de ce recyclage des formes » (p. 20), en se focalisant tout d'abord sur la question du comique dont les composantes les moins subversives sont préférées aux approches distanciées ou satiriques, avant que le dernier chapitre – déjà en partie édité ailleurs, mais comportant pourtant sensiblement plus de coquilles que le reste de l'ouvrage – n'aborde les « drames sérieux » qui inspirent les mélodrames cinématographiques avec des sujets dont le traitement réaliste finit par contredire les règles d'autocensure d'Hollywood.

- 4 Devant le nombre d'œuvres théâtrales et filmiques concernées par son étude des modalités d'importation d'une forme de divertissement à l'autre, avec leurs constantes et leurs évolutions, Chabrol a choisi d'évacuer les comédies musicales auxquelles tend désormais à être associé – pour ne pas dire réduit – Broadway dans l'imaginaire collectif, ce corpus spécifique soulevant en effet d'autres enjeux plus spécifiquement liés aux techniques de la musique et de la danse. Si les bornes temporelles (1934-1966) de son étude demeurent quant à elles prévisibles, puisque alignées sur celles d'application du Code, l'auteure prend soin d'en renforcer la pertinence par des raisons spécifiquement liées à son sujet. Bien que la singulière période « Pré-Code » ne soit pas totalement évacuée, ne serait-ce qu'à titre de comparaison, l'année 1934 est ainsi privilégiée comme point d'entrée afin de prendre du recul par rapport au passage au parlant qui voit la concurrence entre cinéma et théâtre ponctuellement ravivée, tandis que c'est en partie en raison de l'adaptation au cinéma d'une pièce en particulier, *Qui a peur de Virginia Woolf?*, que 1966 marque la fin de l'autocensure au sein des studios. Entre les deux, les superproductions musicales ne dominent alors pas encore à Broadway, les formes populaires (*musicals*, farces, comédies), les expérimentations plus avant-gardistes et le théâtre politique cohabitant dans un système structuré (associations, sociétés de production, syndicats) où s'épanouissent auteurs, producteurs, metteurs en scène, praticiens des arts visuels et musicaux. Chabrol souligne que « la dynamique des échanges entre Broadway et Hollywood est ainsi inscrite dans le présent de ces deux industries culturelles et le recyclage du théâtre à Hollywood s'organise moins en fonction de la mise en valeur d'un répertoire patrimonial que d'un circuit des médias » (p. 17). À titre de comparaison, remarquons que ce n'est pas le cas au Japon où l'industrie cinématographique, qui connaît après-guerre un deuxième âge d'or, pioche copieusement dans un répertoire théâtral exclusivement classique (notamment le *kabuki*), les propositions plus contemporaines n'étant relayées qu'à partir de la seconde moitié des années 1960 dans des films eux-mêmes plus aventureux.
- 5 Afin de rendre prégnante la circulation incessante entre ces deux formes spectaculaires américaines, cette recherche repose sur un corpus de 184 films, un nombre certes imposant mais néanmoins nécessaire pour pouvoir dégager des « ordres de grandeur » et des « tendances générales », l'auteure parvenant régulièrement à préserver une place pour de concises « études de cas » (p. 17). Si toutes les adaptations de spectacles scéniques joués au moins 500 fois ont été incluses, Chabrol explore un large panel sans se limiter aux seuls critères du succès ou de la légitimité et se penche même sur quelques échecs à des fins comparatives, trois annexes fournissant à ce sujet de

précieux repères (« Les plus gros succès de Broadway », « Évolution du coût d'achat des spectacles », « Principales adaptations produites et distribuées par les studios »). Le rayonnement dans les médias des pièces importées (adaptations radiophoniques, photoreportages, anthologies, etc.) a également guidé la sélection. Surtout, les stratégies d'adaptation déployées relevant en premier lieu de la production, « le point de vue des studios » (p. 18) a été privilégié (en fonction par exemple de l'originalité ou de la richesse des problématiques suscitées par tel ou tel projet au sein des instances décisionnelles), au détriment d'une approche plus auteuriste déjà à l'origine de beaucoup d'études de cas : tandis que certains classiques peuvent se voir relativement mis à l'écart, les carrières de comédiens avec une double casquette ou d'artisans du cinéma venus du théâtre new-yorkais justifient au contraire l'évocation de métrages parfois méconnus. Il est toutefois regrettable que les titres français des films ne soient jamais signalés, ne serait-ce que dans la filmographie finale. Même si cette décision peut se comprendre dans le cadre d'un travail universitaire, il aurait été bienvenu de la justifier, la chercheuse prenant le risque de rebuter un lectorat non anglophone, surtout avec un corpus d'œuvres généralement très prisées des cinéphiles, mais présentant bien souvent de significatifs écarts de datation et surtout de titrage en raison des conditions d'exploitation de l'époque.

- 6 Bien que l'expression ne soit pas employée par Chabrol qui considère davantage théâtre et cinéma comme des « industries culturelles » (au sens non pas de la théorie critique, mais plus simplement de l'économie), force est de constater qu'en mettant plus amplement au jour certains aspects contextuels du cinéma classique américain, cette étude est un bon exemple de l'intérêt qu'il y a à considérer des « séries culturelles » concomitantes au-delà de la seule période des premiers temps du cinéma. Notons également que, sans s'inscrire ouvertement dans la filiation historico-théorique correspondante, l'auteure utilise régulièrement le terme « attraction » pour désigner les éléments (comme les performances d'acteur) que le cinéma emprunte au théâtre à des fins spectaculaires. Elle parvient à conserver la sève de ce vocable fortement connoté dans les études cinématographiques, sans pour autant avoir besoin de recourir à l'appareil conceptuel associé, pour un résultat finalement plus accessible que l'ouvrage de Viva Paci sur la comédie musicale (Forum/Aléas, 2011) dont les questionnements théoriques transdisciplinaires, au demeurant passionnants et nécessaires dans le champ francophone, tendent parfois à reléguer au second plan le corpus concerné. Il est en revanche curieux que, soucieuse d'éviter les connotations trop littéraires du terme « adaptation » pour insister davantage sur les « moyens propres » du cinéma, Chabrol convoque tout d'abord celui de « remédiation », qu'elle emprunte à Bolter et Grusin, tout en précisant ne pas revendiquer le « système théorique » correspondant (note 7 p. 13). Or, une fois passée l'introduction, le terme ne revient plus avant la conclusion, tandis que celui d'« adaptation » persiste bien (quand ce n'est pas celui plus cavalier de « recyclage »), ce qui donne le sentiment d'une volonté tardive, et selon nous superflue au vu de la cohérence générale, d'étayer la construction d'ensemble à l'aide de « contreforts » théoriques. L'auteure parvient en effet à faire saisir au lecteur toutes les subtilités des mécanismes de transposition en recourant à un champ lexical plus discret – d'ailleurs déjà sollicité par Katalin Pór dans son ouvrage sur le théâtre hongrois à Hollywood (PUR, 2011), que Chabrol ne signale que ponctuellement concernant Lubitsch, même si elle en reprend d'une certaine façon le titre –, en particulier avec les termes « acclimatation » et « accommodation » qui disent bien les compromis et l'influence du contexte sur les productions

cinématographiques de l'époque, notamment en raison de la censure. On sera toutefois plus regardant devant l'absence de définition de la notion de « théâtralité » qui revient pourtant régulièrement pour qualifier une mise en scène cinématographique ou un jeu d'acteur. Si Chabrol a codirigé un ouvrage collectif (PUR, 2013) débattant justement de la malléabilité de la notion, on aurait apprécié que des analyses (de choix de découpage par exemple) en éclairent la signification. De même pour l'idée de « distanciation » dont la portée, toujours vague car reposant sur une estimation périlleuse de la réception spectatorielle, nécessiterait d'être évaluée en fonction du contexte (anglo-saxon en l'occurrence).

- 7 Cette étude présente également l'intérêt de reposer sur un recours constant à des sources de premières mains (archives de la Production Code Administration, de *majors* comme la Warner Bros, la Paramount et la MGM, ou de nombreux producteurs, réalisateurs et acteurs de la période, etc.) dont la provenance est clairement référencée. Les points de vue des équipes dirigeantes de studios sont ainsi rendus par le biais de documents internes (analyses par les lecteurs des pièces achetées, notes de production, etc.), même si la disponibilité variable des fonds selon les compagnies rend cette mise en lumière partielle. Les archives consultées paraissent très riches et des recensions comme celles menées par la directrice de casting Joyce Selznick au début des années 1960 (p. 68-69) trouveraient probablement leur place dans les pages d'une revue comme *1895*, surtout que ses repérages concernent également la télévision. Le recours régulier au matériel publicitaire des productions cinématographiques permet par ailleurs de cerner certaines tendances, telle que la volonté de légitimer le cinéma par le théâtre. Du côté de Broadway, dont l'histoire est d'ailleurs encore en partie à écrire d'après l'auteure, cette dernière a cherché à se faire une idée des représentations d'époque (jeu d'acteurs, scénographies, mises en scène) grâce aux photographies et enregistrements radiophoniques, plus aisément accessibles en ligne en Amérique du Nord que dans nos contrées. On voudrait cependant en savoir plus sur les captations télévisuelles, seul l'Electronovision, éphémère système de vidéo haute résolution développé par la société Theatrofilm au début des années 1960, étant ponctuellement évoqué (p. 149).
- 8 L'exploitation de ces sources prend parfois la forme de comparaisons très efficaces entre des photogrammes d'un film et des photographies de plateaux scéniques, afin d'apprécier des circulations stylistiques (chapitre « Un laboratoire de la mise en scène »), ou le script annoté d'une pièce, pour évoquer la transmission d'une gestuelle d'un comédien à un autre (p. 190-192) ou souligner la façon dont le montage cinématographique accompagne le jeu d'acteur (p. 200). Si ce type de découpage analytique est très parlant, on aurait aimé en apprendre davantage sur les découpages techniques éventuellement disponibles dans les fonds consultés, l'auteure affirmant au détour d'un exemple que « le découpage du scénario est facilité par l'écriture préalable de la pièce » (p. 153), sans développer. Le lecteur reste ainsi sur sa faim lorsque, abordant le « réalisme simplifié » (p. 129) d'une majorité des décors de Broadway, Marguerite Chabrol évoque la tendance générale des adaptations filmiques à « briser la frontalité » et à construire un point de vue par la « circulation de la caméra et la recherche d'angles de prise de vue originaux », sans davantage de précisions, seuls certains effets de montage étant mis en rapport avec des exemples de scénographie théâtrale. De même, si la couleur, et le procédé Technicolor en particulier, sont bien évoqués (p. 147), rien n'est dit de l'impact des formats d'images, notamment larges, sur

la gestion des mises en scène et des décors dans les adaptations étudiées, alors qu'il s'agit d'un enjeu technologique primordial durant la période.

- 9 Devant l'ampleur du matériau convoqué, il était à craindre que le propos s'en trouve étouffé, mais Chabrol semble avoir veillé à ne pas perturber la lecture par des renvois constants, sans pour autant faire de compromis en matière de rigueur scientifique. Toujours précises, les références ont été entièrement rabattues au sein d'un appareil de notes qui n'en demeure pas moins étonnamment aéré, malgré la diversité des sources convoquées, ainsi que la reproduction des citations originales en anglais, ce qui est très appréciable lorsque certains courriers ou matériels promotionnels d'époque recourent à des syntagmes (argot, jeux de mots, sous-entendus, etc.) très signifiants, mais difficilement traduisibles. La ligne directrice de l'ouvrage n'est en outre jamais perdue de vue, malgré la diversité des genres, des époques ou des carrières abordées, grâce notamment à des renvois appropriés à une centaine de sources secondaires françaises (Bourget, Caïra, Leveratto, Nacache, etc.) et anglo-saxonnes (Balio, Behlmer, Dyer, Maltby, etc.) que répertorie une bibliographie sélective. L'auteure, et le lecteur avec elle, circulent ainsi avec aisance dans différents contextes discursifs sans en perdre de vue les spécificités, et la lecture des correspondances épistolaires et autres mémos internes permet de redonner un visage aux intervenants derrière une entité comme la Production Code Administration par exemple. Tout au long de l'ouvrage, des apports détaillés sur le fonctionnement de cette dernière donnent l'occasion d'en nuancer certains aspects, sans que l'ouvrage ne fasse du rapport à la censure son unique angle d'approche. Le cas des adaptations théâtrales permet donc de voir « fonctionner de l'intérieur » (p. 324) et sur le long terme plusieurs des principaux rouages du système de production cinématographique de l'époque. Chabrol précise d'ailleurs à diverses reprises ne proposer qu'une clé de lecture parmi d'autres, bien que celle-ci lui permette d'ouvrir plusieurs portes. En tant qu'élément théorique pour les censeurs ou de négociation pour les producteurs, la source théâtrale est ainsi présentée comme l'un des facteurs de l'évolution et du déclin de certains aspects de la censure américaine.
- 10 Dans l'ensemble, on peut d'ailleurs saluer les précautions prises pour relativiser la portée des analyses et ne pas imposer une lecture unique aux phénomènes exposés. Plus globalement encore, sans apparaître pour autant inachevée, on constate que cette étude est une étape dans une réflexion au long cours de la chercheuse sur le cinéma classique hollywoodien. Admettant parfois la nécessité d'une enquête plus approfondie sur certains points, celle-ci ménage un nombre important d'ouvertures sur divers terrains de recherche : les genres comme le western et le péplum (p. 66), les musiques de scène (p. 119), l'impact du film noir sur certains éclairages scéniques d'après-guerre (p. 142), les multiples sources d'inspiration du jeu d'acteur à Broadway (p. 233-234), le cas du *vaudeville* (p. 255), la double lecture *camp* de certaines adaptations (p. 268), les multiples raisons de l'effondrement du système d'autocensure (p. 294), etc. À ce titre, si la conclusion de l'ouvrage peut paraître un peu sèche, le choix de l'achever par une évocation soudaine de *Chantons sous la pluie* amorce idéalement dans l'esprit du lecteur une réflexion sur la concurrence entre le théâtre musical et le cinéma sur le terrain de l'« attraction technologique » (p. 234). Mais parmi les pistes à explorer plus avant, « l'articulation théâtre-cinéma-radio-télévision » (p. 53) apparaît dans l'immédiat comme l'une des plus prometteuses, dans l'optique d'éclairer les relations d'interdépendance (influence, concurrence, stratégies promotionnelles, versions multiples transmédiales, etc.) entre ces médias. En outre, pointent ça et là des remarques sur des phénomènes concomitants ne s'expliquant pas uniquement par des

contagions directes, telle que la « démultiplication des instances narratives » qui « touchent parallèlement théâtre, cinéma et radio » (p. 158). Considérer ces pratiques sous l'angle de l'art dramatique, en ayant par exemple en tête les travaux de François Thomas sur Orson Welles (que signale d'ailleurs Chabrol), pourrait dès lors se révéler productif.

- 11 La suggestion de toutes ces pistes rend donc stimulante la lecture de cet ouvrage que la rigueur aurait pu rendre quelque peu monotone à force de répétitivité dans le traitement des phénomènes abordés, avec une illustration systématique par une poignée d'exemples, puis l'apport de nuances à travers un cas plus exceptionnel. L'équilibre général de cette entreprise force en tout cas le respect et on aimerait retrouver le même type d'exploitation de sources primaires pour certaines cinématographies d'Asie par exemple (Inde, Chine, Japon, etc.) qui ont pu être confrontées à des problématiques comparables à un moment donné de leur développement. En outre, si les influences du cinéma sur le théâtre new-yorkais ne sont que rarement évoquées en retour, cette étude permet tout de même de mieux comprendre certains aspects de la production théâtrale nord-américaine de l'époque et est donc susceptible d'intéresser plus généralement les chercheurs en arts du spectacle.